

Consideracions poelítiques (I)

Enzo Cormann

Conferència pronunciada el 2 de juliol de 2005 en el marc de la universitat d'estiu Prima del Teatro, a San Miniato (Itàlia)

Com a escriptor, docent i home d'escena, en moltes ocasions he tingut l'oportunitat de pronunciar-me sobre quin és, segons el meu parer, el tret distintiu del teatre, sobre què li manca avui, tot sovint, sobre el seu esdevenidor en potència —potencial utòpic que amb freqüència abandona la crítica. Permetin-me que exposi primer una síntesi d'algunes de les nocions amb què he provat de forjar una reflexió personal sobre el teatre, tasca artesana a la qual em dedico en cos i ànima des de fa vint-i-cinc anys. Posteriorment, provaré de ferlos partícips d'algunes de les meves reflexions actuals, sense cap més

pretensió que compartir, en el temps d'una conversa, algunes de les preguntes i alguns dels projectes de futur amb què salpebro la meva praxis.

Una bona manera de retornar al caire específic de l'acte i de l'instant teatral seria demanar-se *d'on arriba l'actor*. La majoria de gent respondrà a aquesta qüestió dient que arriba, *com tothom sap*, dels bastidors, on ha arribat des del camerino, on havia arribat per l'entrada dita «d'artistes». Vista així, la representació esdevé pura *presentació*, és a dir, una *mostració*, un «show»: arribat des del secret del camerino, l'artista s'exposa als ulls de tothom després que la llum, o el teló alçat, l'hagi revelat als espectadors. El veiem actuar mogut per un favor especial (dels déus?) abans de perdre'l de vista i que torni

al camí del misteri, de l'altre món — el dels artistes, dels éssers paradoxalment anomenats «públics», dels intocables... Aquí rau, sens dubte, la clau de l'èxit del teatre burgès (o comercial, com en vulguin dir): permetre albirar, durant el temps que dura un espectacle, un seguit d'estrelles «de carn i ossos» —més que no pas la seva reproducció digital—, amb una proximitat, promiscuïtat fins i tot, que confiem, confosos, que ens transmeti una mínima part d'aquella «cosa» que ens repeteixen una vegada i una altra que marca «la diferència»: talent, aura, geni (aquí les paraules manquen de sentit, tots les fem servir de qualsevol manera; per exemple: «el talent d'aquest geni al cim del seu art»). Tot allò que l'actor que ha sortit del seu camerino ens ofereix descansa en la seva presència; per a ell, el drama és només una excusa per irrompre, i la seva aparició, la dramatització-teatralització del seu valor artístic, que es confon totalment amb el valor comercial. La teatralització del valor (o, si ho prefereixen, la seva exemplificació) en la ficció-pretext fa l'efecte de l'exposició d'una joia a l'aparador d'un joier. El tea-

tre-vitrina de la ficció del valor comercial té més de màrqueting que de consideracions estètiques. Recordem, si no, que Edward Barnay, l'inventor del màrqueting i nebot de Sigmund Freud, opinava que l'objectiu principal del màrqueting havia de ser aconseguir «que la gent desitgi allò que no els cal i que necessitin allò que no desitgen». Es tracta, doncs, de crear, formalment i real, una ficció del desig, un engany libidinós, del qual l'actor arribat del món misteriós i intangible és el protagonista, n'és, literalment, «la punta de llança». Aquesta *captació libidinosa* a través del jo de l'actor equival a una retribució simbòlica (un símbol del tot cosificat, perquè el que es proposa com a aliment al desig innominat i insaciable de la gentada és quelcom mort: una icona manipulada, una màquina espectacular, una... cosa), pseudoretribució simbòlica de l'aquiescència del públic a una uniformització del desig a través del màrqueting —condició indispensable d'un creixement industrial, és a dir, hiperindustrial, que es presenta com a única possibilitat de salvació de l'espècie. L'actor, que mentalment «arriba del camerino»,

participa de totes totes, fins i tot de vegades malgrat el seu cos, en aquesta empresa de *desingularització* general. En definitiva, poc importa l'anomenada, perquè el que és desconegut sorgeix sempre *malgrat* allò que és conegut —i no té cap més pretensió que esdevenir també una estrella, una icona, una... cosa. En aquesta usurpació libidinosa, el futur-cosa de l'actor gangrena tot allò que subsisteix en la seva persona d'impuls vital vers el proïsme: la raó, la inventiva, l'energia o la mateixa singularitat poden ser notables, però a partir d'aquest moment només destacaran precisament pel que són. Podem aplicar-hi les paraules «meravellós» o «emocionant»; tot i així, no serà altra cosa que una joguina en mans d'una gentada, una gentada que és, alhora, una joguina en mans dels marxants. I com més actua l'actor, més el fan actuar. Com més *fa*, més *el fan fer*.

L'actitud, el *punt de vista* alternatiu de l'actor consisteix a veure's com si arribés de la sala. Evidentment que

és senzill i còmode de dir-se que ha sortit, el temps que dura la representació, de la massa anònima d'éssers com ell, com l'home de Sartre, «fet de tots els homes i que val per tots i que val com qualsevol altre».¹ La modèstia del posat participa d'un d'aquests «bons sentiments» que treuen partit de l'art i el porten a un humanisme un pèl ingenu, a un angelisme social que transforma l'actor en el bon pastor. De res no serveix aquí la humilitat real o pretesa —com tampoc fer-ne ostentació, d'altra banda—; en cap moment considerem aquí des d'un punt de vista moral o deontològic les condicions d'aparició de l'actor, de la seva intervenció pública. Ens interessa aquí aprehendre els fonaments de la representació, la possibilitat mateixa de l'acte de la representació. Imaginar un actor que s'imagina venint de la sala implica examinar la totalitat de la representació teatral com si fos un acte basat en aquest gest implícit i simbòlic, un acte propiciat per aquest gest. I no és pas un posat moral, sinó una

postura política, un *posicionament* en la disposició col·lectiva de la representació. És per això que, al principi (a l'origen del teatre, que sempre torna a començar), no hi ha altra cosa que una munió de gent *al voltant* d'un espai provisionalment buit i on tots sabem que succeirà la representació. Més enllà de les diferències formals i estètiques, tothom coneix les línies mestres del ritual, i no hi ha gaires dubtes sobre el contingut: un cop esmentats el títol, l'autor del drama i els actors de la representació, tothom resta tranquil, perquè cap zàping inesperat la substituirà per una final de la copa de la lliga o un debat sobre la clonació terapèutica... Tothom sap per què hi és, i tothom espera. I és precisament en aquesta *espera prèvia* que es combinen la representació com a ritual i com a procés. A causa precisament d'aquesta espera, la sala (és a dir, el grup de persones que ocupen la sala, el pati de butaques i que —insisteixo— encara no són *espectadors*), el

grup d'*assistents*, *delega* implícitament en alguns dels seus semblants, els autoritza i els incita a sortir de la fila, a pujar a l'escenari i a girar-se cap als seus semblants per oferir-los una representació d'una ficció dramàtica (*gir* simbòlic que converteix la sala, només a partir d'aquell moment, en assemblea d'*espectadors*). Per a Aristòtil, «els imitadors imiten persones que actuen».² O més ben dit: imiten «els qui actuen» (*prattontes*) —perquè no hi ha un equivalent en grec antic per al nostre «personatge»—, és a dir, éssers ficticis que *actuen* en el marc de la ficció, ficció inspirada en accions reals d'éssers reals. El concepte mateix de representació sosté que viuen en qualsevol home tots els homes, que l'espectacle d'un ésser humà és evocació de la humanitat. No hi ha, per tant, cap necessitat d'anar a cercar fora de la sala els éssers reals a qui fan al·lusió els actors. La tasca «dels qui actuen» consisteix sobretot a «oferir», a través del joc de la ficció,

¹ N. dels t.: Traducció de Josep M. Corredor. SARTRE, J. P. *Els mots*. Barcelona: Aymà, 1965.

² N. dels t.: Traducció de J. Farran i Mayoral. ARISTÒTIL. *Poètica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1946, cap. 2.

històries reals als éssers reals que són els espectadors. Lluny de ser l'expressió d'un desig qualsevol de fantasia o de distracció, la delegació implícita a l'actor per part de la sala és fruit de la curiositat que ella mateixa desperta, d'un desig de retorn col·lectiu a ella, d'un desig d'*examen*. El qui actua o l'actor, que es veu a ell mateix com sorgit de la sala, es mou impulsat per l'aspiració col·lectiva, que l'empeny a l'escenari. La inversió libidinosa es deu, tota ella, a la materialització de la representació, al lloc que ocupa l'actor, o, més ben dit, al lloc que ocupa l'actor com a icona (en acte o en potència). L'actor sempre és actor-de-la-representació. No és res *en ell mateix*, com tampoc no existeix l'espectador per naturalesa, l'espectador sense espectacle. Així que l'actor es gira cap als seus semblants per representar-los (en els dos sentits de la paraula: l'actor és pintor i delegat), s'inicia provisionalment la producció col·lectiva de subjectivitat que anomeno l'*assemblea teatral*, que, com ja hem vist, no només formen la sala, o l'escenari, o el públic, o la companyia, sinó el conjunt de tots els que con-

reen en la *materialització* de la representació. Actors i assistents conformen el gruix d'aquesta assemblea (també podem considerar com a actors, com «els qui actuen», tothom que treballa entre bastidors o que ha treballat fora del temps estricte de la representació).

Aquesta *assembleització* (un concepte que em sembla mil vegades preferible al d'*escenificació*), deixant de banda la seva evidència física (espai-temps i objectiu comuns), és del tot sensible al fet que la representació teatral no existiria si no hi hagués, des del punt de vista de la plausibilitat, la mera recepció, el consens lúdic en virtut del qual atorguem a l'actor la capacitat de representar el que és impossible de representar. Això mateix fa, per exemple, l'esplèndida invitació del cor en el pròleg d'*Enric V*, de Shakespeare: «¿Pot contenir aquest ròdol els vastos camps de França? ¿Podem atapeir, en aquesta àrea de fusta, alguna cosa més que els cascs que van esfereir els aires d'Azincourt? Sí, perdoneu! Però, ja que una xifra mal escrita pot indicar un milió en un lloc petit, per-

meteu que nosaltres, xifres d'aquest gran compte, mogueu la força de la vostra fantasia. Imagineu que dins el cercle d'aquests murs s'hi tanquen dues poderoses monarquies que, amb els fronts alterosos, s'amenacen a banda i banda d'un canal estret i perillós. Que el vostre pensament pugui suplir tots els nostres defectes; dividiu en mil parts un home sol i convertiu-lo en un exèrcit poderós; quan parlem de cavalls, representeu-vos-els deixant arreu de l'esponjosa terra les empremtes dels seus fervents unglots, i serà el vostre imaginar que haurà d'abillar els reis, canviar-los de lloc, saltar en el temps, i posar els fets passats durant molts anys en una sola hora del rellotge».³ «Imagineu», «que el vostre pensament pugui suplir tots els nostres defectes», «creeu», «representeu-vos-els»; en definitiva: *actueu* d'acord amb nosaltres, *els qui actuen*, perquè no pot haver-hi representació si no existeix aquesta *acció*; sols som incapaces de representar la multitud,

els cavalls, la batalla; brindeu-nos *ajut*; passeu de l'intransitiu al transitiu: no assistiu a l'espectacle, *assistiu* (*ajudeu, permeteu, treballeu*) en la representació. Això mateix diu l'infant quan proposa: «posem que sóc...». Si no hi ha una adhesió total a aquesta ficció mancada d'il·lusió, l'infant no esdevé bandit o cavaller de l'espai; no hi ha joc. Amb el joc, creix la capacitat de ser, podem ampliar la paleta de personalitats, perquè ens dona, fora de qualsevol contingència material, la possibilitat de projectar-nos en un paper, una acció, un univers diferent; d'ocupar el lloc d'altri (d'un altri imaginari) per reinventar l'alteritat declinant-la fins a l'infinit —i gosaria dir que amb l'objectiu més o menys conscient d'aprehendre-la, de dominar-la.

De la mateixa manera, em fa l'efecte que el que ocupa, pre-ocupa, l'assemblea no és altra cosa que la mateixa assemblea, que el desig del grup és constituir-se en entitat

³ N dels t: Traducció de Salvador Oliva. SHAKESPEARE, W. *Enric V*. Barcelona: Destino, Biblioteca Pompeu Fabra, 2005.

col·lectiva, examinar què ens uneix i què ens separa, un examen fictici de l'èsser col·lectiu (i no pas de la «natural» o de l'«ànima» humana) que representa l'experiència fictícia d'una situació qualsevol de l'èsser-conjunt. La representació teatral, examen de l'alteritat i de la seva mateixa possibilitat, és, tot representant les paraules d'un psiquiatra en parlar de les teràpies familiars, la «ritualització extraordinària de les converses ordinàries», o més ben dit: la ritualització extraordinària de les *situacions* ordinàries.

I heus ací que el nostre actor finalment ha arribat a l'escenari (final de l'introït anunciat).

POLÍTICA

En una intervenció en un debat sobre «el paper de l'artista en la ciutat actual», celebrat el 2003, el filòsof Bernard Stiegler iniciava així el seu discurs sobre el que anomena «la misèria simbòlica»: «La qüestió política és una qüestió estètica i viceversa: la qüestió estètica és una qüestió po-

lítica. Faig servir aquí el terme *estètica* en el seu sentit més ampli. Originàriament, *aisthesis* significava «sensació», i la qüestió estètica feia referència al fet de *sentir* i a la *sensibilitat* en general.

I opino que cal replantejar la qüestió estètica, i replantejar la seva relació amb la qüestió política, per convidar el món artístic a tornar a entendre el seu paper des d'un punt de vista polític. Que el món de l'art abandoni la reflexió política és una catàstrofe.

Evidentment, no és la meua intenció dir que els artistes s'han de “comprometre”. Però el seu treball està originàriament lligat a la qüestió de la sensibilitat de l'altre. Tot i així, la qüestió política és, essencialment, la qüestió de la relació amb l'altre en una sensació conjunta, una mena de simpatia. El problema que ha de resoldre la dimensió política és trobar la manera d'estar junts, de viure junts, d'erigir-nos en un conjunt tot partint de les singularitats de cadascú i sense renunciar-hi (i amb més força encara que si partíssim de les nostres “diferències”) i traslladar aquesta co-

munitat a la resolució dels conflictes d'interessos. [...] L'èsser-conjunt equival al conjunt sensible.»⁴

Em fa l'efecte que aquesta estètica política o aquesta política estètica hauria d'afectar sobretot la pràctica teatral, el gest principal de la qual és constituir en assemblea un grapat de subjectivitats singulars i reunir-les al voltant d'una «ritualització extraordinària de les situacions ordinàries». Gest poètic i polític alhora, aspira a una resubjectivació col·lectiva de l'experiència social, a una re-presentació, a una re-captació del combat perpetu envers la creació d'un conjunt viable (una societat satisfactòria) nascut d'una munió d'individus, una munió que la falla ha convertit, metafòricament, en tribu, en grupet, en família, en parella, etc. Al capdavant, el teatre transforma, d'entrada, en escena de l'alteritat el que qualifiquem d'*íntim* (i que sovint oposem, precipitadament, a la dimensió *política*). Quan l'actor pronuncia «jo», diu «nosaltres». L'interès que el tea-

tre troba en l'amor, per exemple, no és tant la manifestació de l'amor com a sentiment sinó més aviat la penyora amorosa entesa com a desafiament de l'alteritat. A diferència del cinema, art de la carn i de l'èsser, que s'acosta als cossos, que frega els rostres, que se submergeix en les mirades, el teatre delimita les relacions, mesura les distàncies i atorga el paper de càmera a una mirada col·lectiva sobre les relacions privades. S'interessa per la *situació*. I només s'hi interessa en la mesura en què aquesta situació ens remet a una realitat, a una problemàtica més àmplia. L'interès que troba el teatre en l'amor rau en la guerra, o en la democràcia, o en el desarrelament, o en l'aliança, o en la servitud voluntària, o en la utopia positiva, o en el compromís històric, o en la xenofòbia, etc. L'assemblea teatral veu i fa veure la intimitat com si fos part del conjunt. Dalt de l'escenari del teatre —que menysté la ciència—, un i un sumen cinc mil milions (tret que, nit rere nit, el resultat sigui la xifra

⁴ *Le Monde*, 11 d'octubre de 2003.

exacta d'individus que componen l'assemblea).

Troben en aquestes paraules algunes de les tesis de Stiegler, inspirades parcialment en les idees dels treballs de Gilbert Simondon⁵ sobre la noció d'*individuació*. Som humans en la mesura en què pertanyem a un grup social. «Aquest caràcter social —diu Stiegler— és el marc d'un esdevenir: el grup, i l'individu en el si del grup, hi busca constantment el seu camí. I el temps humà és precisament aquesta recerca. I si bé el temps del *jo* no coincideix amb el temps del *nosaltres*, sí que té lloc en el temps del *nosaltres*, un temps condicionat pel temps dels *jo* que el conformen. [...] La individualització és el resultat de la individuació, un procés en virtut del qual la diferència en general, la diferència del *jo* i la diferència del *nosaltres* tendeixen a unificar-se i tendeixen, per tant, a la in-divisibilitat de l'individu, és a dir, a la seva adequació pura a ell mateix.»⁶ La

complexitat d'aquest procés d'individuació es deu a què no hi ha un *jo* sense una temporalitat específica, diferent en tot cas de la temporalitat del *nosaltres*. *Jo* és una diacronia, i la sincronia es troba únicament en l'horitzó (infinit) de la constitució permanent (i infinita) del *nosaltres*. Precisament en la tensió diacrònica entre el *jo* i el *nosaltres* es planteja la qüestió esteticopolítica que ens ocupa. Aquesta diacronia del *jo* la trobem ja en el principi mateix de la diferència, de la singularitat a partir de la qual neix el meu amor propi, sense el qual és impossible qualsevol forma d'amor (començant, evidentment, per l'amor d'altri). Sense el narcisisme primordial gràcies al qual em constitueixo davant del món i en el seu si, no hi ha «filies» (Aristòtil), ni lligam social, ni ésser-conjunt. Tot i així, la societat comercial de l'època hiperindustrial descansa precisament en una hipersincronització dels *jo*, que tendeix a fondre'ls en un *hom* totalment desingularitzat. Aquesta és

la lluita que lliuren, principalment, les economies d'escala (com ens ho podem fer, per exemple, perquè milions de consumidors decideixin comprar alhora el *mateix* cotxe?) i la lògica comercial i competitiva de la indústria cultural (índexs d'audiència i lògica de la majoria), que obliguen a ajustar encara més el desig i la inversió libidinosa.

Per bé que esbossades aquí, aquestes consideracions recullen perfectament el repte a què s'enfronta l'assemblea teatral com a alternativa a la hipersincronització mercantil i com a lloc d'una reapropiació diacrònica *amb voluntat sincrònica*. Heus ací, goso dir, el quid de l'oposició o de la dinàmica intimitat/política: direm que és una assemblea amb voluntat *individualista* en la mesura en què, com ens ho recorda Stiegler, «l'individualisme aspira al desenvolupament de l'individu, que és, sempre i indissociablement, un *jo* i un *nosaltres*, un *jo* en un *nosaltres* o un *nosaltres* format per diferents *jo*, encar-

nat per diferents *jo*».⁷ I convé insistir en el *jo* que forma part del *nosaltres* que treballa l'obra dramàtica i la seva representació en nom de l'assemblea teatral. La via d'escapament de l'element íntim en l'element polític, com també de l'ésser-conjunt en la in-divisibilitat de l'individu, organitza la perspectiva cavallera de la qual participa l'examen fictici teatral. «Dir que vivim en una societat individualista —escriu Stiegler— és una mentida evident, un parany extraordinàriament fals [...]. Vivim en una societat-ramat, com ho va veure i ho va presagiar Nietzsche. Hi ha qui creu en aquesta societat individualista perquè, al capdamunt de la responsabilitat pública i privada, però també en els detalls més subtils dels processos d'adopció que dicten el màrqueting i l'organització del consum, hi ha l'egoisme, que hem elevat a la categoria de màxima de vida. Però el cert és que l'individualisme no té res a veure amb aquest egoisme. [...] Oposar l'individu i el col·lectiu és transformar la indivi-

⁵ SIMONDON, G. *L'individuation psychique et collective*. París: Aubier, 1989.

⁶ STIEGLER, B. *Passer à l'acte*. París: Galilée, 2003, pàg. 13.

⁷ STIEGLER, B. *Aimer, s'aimer, nous aimer*. París: Galilée, 2003, pàg. 30.

duació en atomització social, tot produint així un ramat gregari.»⁸

La representació és la demostració col·lectiva recurrent del fet que, sense elements singularitzadors, no existeix una societat de debò. Però també del fet que, a l'inrevés, no hi ha cap element singularitzador (és a dir, no hi ha amor propi) sense horitzó social. Per això, l'assemblea és o hauria de ser sempre, i simultàniament, una mirada a l'assemblea, *theoria* (en grec, el lloc des del qual hom observa), «teoria», reflexió col·lectiva de l'assemblea. Perquè ja ho és com a intel·ligència col·lectiva en curs de formació en què s'acaben aplegant les inquietuds (fins i tot podríem dir les *intranquil·litats*) del *jo* i del *nosaltres* —«aquesta inadequació entre *jo* i *nosaltres*» —diu Stiegler— que és la condició perquè el *jo* i el *nosaltres* existeixin».⁹

Una observació incidental: per complexa que ens pugui semblar, i apli-

cada a l'estudi de l'assemblea i dels seus formants, la qüestió de la temporalitat teatral (o més ben dit *de les* temporalitats del teatre) ens hauria de permetre d'escatir *in vivo*, si em permeten l'expressió, un bon nombre de fenòmens projectius o identificadors relacionats amb l'experiència fictícia. Per bé que l'assemblea rep la representació com si fos un *objecte temporal* qualsevol, tal com el va definir Husserl «l'objecte d'una consciència temporal que s'esmuny alhora que ho fa la consciència de què s'ocupa» (la consciència de l'espectador *s'esmuny* en el temps alhora que ho fa el temps de la representació en curs), la sincronia és ben palesa en aquest cas, i participa d'un procés d'unió més complex, en el qual coexisteixen temporalitats fictícies i materials i, en el si de les primeres, el·lipsis, acceleracions, compressions, solucions de continuïtat que, en conjunt, esmicolen, desfan, malmeten la linealitat, la divideixen en estrats (temps psicològic, històric,

narratiu, dramaturgic...) i en un munt de situacions: el temps viscut de l'actor (de cadascun dels actors) és ben diferent del temps del personatge, de l'espectador (de cadascun dels espectadors), del grup d'espectadors, etc. En parlar d'*horitzó sincrònic* tornem a l'objectiu (re)socialitzador de l'assemblea teatral com a *tensió* —i no pas com a *estat*, i menys encara com a *virtut*. L'assemblea teatral no és, *en ella mateixa*, creadora del vincle social, sinó que s'erigeix en la tensió col·lectiva d'una hiperdiacronicitat impulsada pel gest artístic. Aquesta producció (per no dir «aquesta proliferació») de *subjectivitat(s)* singular(s) és, alhora, manifestació d'*alteritat(s)* —i no pas, com passa en el cas de l'establiment dels objectius comercials, producció de *similitud(s)*.

(...CONTINUARÀ)

Enzo Cormann és autor dramàtic,
director, actor i compositor.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., pàg. 88.